

¿Un discóbolo entre los fragmentos de pintura mural romana de la Casa del Pretorio de *Arcobriga*? A discobolo between fragments of Roman wall painting of the House of Praetorian *Arcobriga*?

Lara Íñiguez Berrozpe¹

Resumen

Presentamos a continuación el análisis iconológico de uno de los conjuntos pictóricos procedentes de la Casa del Pretorio de Arcobriga. Nos centraremos en uno de los fragmentos que tradicionalmente se ha interpretado como un discóbolo, es decir, un lanzador de disco, deporte originario de Grecia –formaba parte del pentatlón- que se importó a Roma. Este hecho nos servirá para abordar la cuestión de valorar la importancia que estas competiciones agonísticas griegas tuvieron en la zona occidental del Imperio.

Palabras Clave: *Pintura mural, discóbolo, atleta, salto, haltera.*

Abstract

We present below the iconological analysis of one of the picture groups from the House of Praetorian Arcobriga. We will focus on one of the fragments that has been traditionally interpreted as a discobolo, i.e., a discus thrower, sport originally from Greece -part of pentathlon- that was imported to Rome. This will help us to address the issue of assessing the importance of these agonistic Greek competitions had in the western part of the Empire.

Keywords: *Wall painting, discobolo, athlete, jump, halter.*

1. Introducción

En el presente estudio queremos abordar la interpretación de uno de los conjuntos procedentes de la Casa del Pretorio de *Arcobriga*. Por ello, consideramos que en primer lugar debemos acometer una descripción tanto del yacimiento como de la vivienda en sí, teniendo en cuenta todos los estudios que, en este sentido, se han realizado hasta ahora.

Posteriormente, acometeremos la descripción y un sucinto análisis técnico de cada una de las piezas

que componen este conjunto. A continuación, se llevará a cabo el estudio iconológico de la que, nuestro juicio, mayor interés tiene, debido precisamente a los enigmas que plantea. No obstante, debemos tratarla en su contexto y, en base a ello, abordaremos un estudio estilístico de los restantes fragmentos. Además y a pesar de no analizar aquí el resto de los cinco conjuntos que también fueron hallados en la *domus*, los tendremos en cuenta para plantear una datación.

1. Escuela de Turismo Universidad de Zaragoza, Plaza Ecce Homo, 3, 50003 Zaragoza. Grupo de investigación URBS, dirigido por M. Martín-Bueno. Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación La decoración parietal en el cuadrante NE de Hispania: pinturas y estucos (S. II a.C.-s. VI d.C.) HAR2013-48456-C3-2-P, dirigido por C. Guiral. Agradecemos a Miguel Rodríguez Horrillo la ayuda prestada en este trabajo

2. *Arcobriga*

El yacimiento de *Arcobriga*² se encuentra ocupando enteramente un monte, el Cerro del Villar, con una superficie total de 15 ha. Está limitado por el norte por el río Jalón, y por su lado oriental y occidental por el Maritaja y el Torrehermosa, de curso estacional (Caballero 1998: 2-5; 1999: 97-98; 2003: 26; Uribe, 2015: 195-196). También hemos de señalar que se une por el sur a una estructura montañosa a través de una suerte de istmo³. Cronológicamente, la ciudad romana surgiría a finales del siglo I a.C.⁴ y perduraría hasta el inicio de su decadencia en el siglo II d.C. (Beltrán, 1987: 66), sobreviviendo una población residual hasta el siglo IV d.C.⁵.

El yacimiento comenzó a excavar-se en los primeros años del siglo XX por parte de D. Enrique Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, quien puso al descubierto la práctica totalidad del mismo; sin embargo, su manuscrito *Páginas de la Historia Patria por el azadón arqueológico*, permaneció inédito hasta 1987 (Beltrán, 1987). Es cierto que parte de su trabajo quedó reflejado ya en 1909 con la publicación de *El alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*. De todas formas, aunque el territorio -o alguno de sus aspectos concretos- fue descrito en ciertas publicaciones⁶, habrá que esperar a trabajos como los de C. Caballero, principalmente (Caballero, 1998; 1999 y 2003), para contar con un verdadero análisis de la ciudad.

En la última década este yacimiento ha visto confirmada su municipalidad flavia, gracias a G. Alföldy (2001: 249), quien revisando una inscripción datada en época flavia, propuso la adscripción a la *Quirina tribus* de C. *He[rius] Mansu[etus]* con *origo* de *Arc[ob]riga*]. Esto demostraría la adscripción de esta comunidad a dicha tribu, como consecuencia de esta municipalidad flavia (Beltrán, 2000: 92; Andreu, 2003: 169).

Hay cierta diversidad de opiniones en lo que respecta a la trama urbana. Mientras que C. Caballero aboga por unas líneas urbanísticas generales en las que estarían ausentes los tradicionales ejes *cardo* y

decumanus, y donde tampoco jugarían un papel importante como ejes vertebradores del territorio las puertas principales de la muralla, M. Beltrán, siguiendo al marqués de Cerralbo, cree en una supuesta ordenación generalizada. Estas hipótesis, evidentemente, condicionan sus interpretaciones acerca de la red viaria. Así, el primer autor cree que ésta se adaptaría a la morfología del terreno, abogando el segundo por unas calles orientadas siguiendo unos mismos ejes ordenados (Caballero, 1999: 98; 2003: 28; Beltrán, 1987: 65). En cualquier caso, ambos coinciden en que los tipos de *insulae* escogidos no repiten un módulo estable, sino que aprovechan al máximo el espacio, con cierta tendencia, si se quiere, al cuadrado.

Están de acuerdo también en la existencia de un complicado sistema poliorcético y destacados edificios públicos dispersos por la trama urbana, tales como un teatro, unas termas, un foro abierto, una basílica y un gran aljibe (Beltrán, 1987: 65; Caballero, 1999: 98; 2003: 27-28). Sin duda ambos siguen las indicaciones de Cerralbo (Aguilera y Gamboa, 1909: 115-116 y 118).

En lo que respecta a las viviendas, pueden identificarse como tales muchas de las estructuras que el marqués puso al descubierto sin interpretarlas de esta manera. Actualmente, sí se consideran casas, a juzgar por el plano dibujado de la ciudad (Beltrán, 1987: lám. LIX; Caballero, 1999: 98; 2003: 29). En cualquier caso, y en opinión de C. Caballero, la planta de *Arcobriga* que nos llegó de Cerralbo es muy poco reconocible y de ella sólo se podría afirmar que presenta una gran variedad de estructuras privadas (Caballero, 1999: 98). P. Uribe (2015: 196), por su parte, argumenta que debido a la falta de una verdadera planimetría de los restos y de la reexcavación de algunas estructuras, no se puede establecer una verdadera tipología doméstica en el yacimiento.

Así las cosas, en lo que respecta a los espacios privados se distinguen tres zonas: la superior, la central -cercana al supuesto teatro- y la inferior, separada

2. Algunos autores clásicos nos transmiten noticias sobre *Arcobriga*: es mencionada por Plinio (*Historia Natural*, III 24), Ptolomeo (*Geografía*, II 6, 58), el *Anónimo de Rávena* (IV 43,17) y el *Itinerario de Antonino* (437,1; 438,13).

3. Sobre la ya superada polémica de la situación de *Arcobriga*, véase Caballero, 1998: 2-5.

4. Se han documentado la existencia de pavimentos en *opus signinum*, los cuales serían anteriores a la etapa de auge del yacimiento. En cualquier caso, culturalmente, el signino se integra perfectamente en el panorama de romanización que presenta el yacimiento (Beltrán, 1987: 22, lám. XX; Caballero, 2003: 29).

5. A juzgar por los materiales, parece que el siglo I d.C. es el periodo de mayor auge de la ciudad. Efectivamente, sería en época de Augusto cuando la nueva población estipendiaria se instalaría sobre anteriores bases indígenas -como mínimo

correspondientes a los dos últimos siglos a.C.- aprovechándose así de una situación estratégica privilegiada. Sería entonces cuando se remodelaría la ciudad. La numismática mantiene cierta densidad hasta Adriano y es significativa la *sigillata* hispánica hasta la segunda mitad del siglo II d.C. Lo mismo se concluyó del estudio de las cerámicas pintadas, las lucernas y las fíbulas (Beltrán, 1987: 65; Caballero, 2003: 29).

6. Remitimos a Mérida, J. R. 1925: *Monumentos romanos de España*. Madrid; 1946: *La dominación romana en Aragón*. Zaragoza; y Abbad Ríos, F. 1956: *Catálogo monumental de España: Zaragoza*. Madrid. En las obras que hemos apuntado, hemos señalado aquellas páginas en las que, además de hablarse de *Arcobriga* -siembre basándose en las palabras del marqués de Cerralbo, sin una investigación directa, por tanto- se dan algunas descripciones sobre los fragmentos pictóricos hallados.

bución interna en torno a un patio central porticado, ligeramente descentrado, con doce columnas. Es una casa típicamente romana en la que los espacios públicos se alinean con el eje de la puerta principal, ya desde la calle se verían las fauces, el *viridarium* y el *tablinum*, en el caso de que el acceso principal estuviera en la misma planta.

Cabe detenerse sobre esta última cuestión: la vivienda contó con tres accesos –dos de ellos en el piso superior, y el principal en el inferior-. El marqués de Cerralbo ya manifestó que había una entrada desde una calle lateral, a través de un pasillo o *prothyrum* que desembocaba en el patio central. También tuvo en cuenta el ingreso principal mediante una escalinata que comunicaba los dos niveles de la casa así como el patio y el pórtico (Aguilera y Gamboa, 1909: 115; Beltrán, 1987: lám. XXI). Además, C. Caballero comprobó la existencia de otro acceso que Cerralbo no había señalado en su croquis, y es el situado en la parte alta de la casa, en la fachada occidental. A través de unas estrechas *fauces* paralelas al *tablinum*, se desembocaba en una esquina del *peristylum* (Caballero, 1999: 99 y 108-109, láms. I y II).

En lo que respecta a las habitaciones que componían esta casa, en la planta inferior contamos con dos estancias -8 y 9- de almacenamiento, o tal vez *tabernae*, que contarían con una techumbre de madera que las separaría de la primera (Caballero, 1999: 100; Uribe, 2015: 198). A pesar de que el marqués de Cerralbo identificó claramente las estancias abiertas al patio como *tabularium*, *triclinium*, *oecus*, *cubicula* y *contubernia* (Aguilera y Gamboa, 1909: 115), lo cierto es que es difícil conocer realmente la funcionalidad estos espacios. Sí parece que el autor no se equivocó la hora de señalar uno de los ambientes -el situado a la izquierda de lo que él consideró como la entrada de la casa- como un lugar donde se transformaban alimentos, a juzgar por el molino de mano hallado. Por lo demás, se puede argumentar, por los datos que poseemos, que la habitación 1 se trataría de una estancia de representación (Uribe, 2015: 199).

Antes de centrarnos en la ornamentación pictórica de la casa, vamos a detenernos sucintamente en el resto de elementos decorativos que se han documentado (Guiral, 1991: 190; Caballero, 1999: 102). En primer lugar, contamos con un capitel corintio que Cerralbo atribuyó a un gran pórtico de ingreso, y que se data en el siglo I d.C. También se documentaron 26 fragmentos de capiteles de orden toscano, seguramente destinados a recubrir las columnas del peristilo. Su decoración basada en un friso de ovas y flechas en el equino circular, no tiene paralelos. Estuvieron todos ellos pintados en blanco y, en algunos casos, se observa una capa subyacente en tono ocre.

4. Los fragmentos pictóricos hallados en la Casa del Pretorio

Los conjuntos de pintura mural romana hallados en la Casa del Pretorio de *Arcobriga* proceden todos de las excavaciones llevadas a cabo por el marqués de Cerralbo, el cual ya indicó que los restos aparecieron en distintas habitaciones (Aguilera y Gamboa, 1909: 116).

El estudio de los fragmentos fue llevado a cabo por C. Guiral y A. Mostalac (Guiral, 1991; Guiral y Mostalac, 1992), quienes no pudieron individualizar con precisión las decoraciones que ornaron las diferentes estancias descritas al hallarse éstos mezclados en una caja (Beltrán, 1987: lám. XXIII). Conscientes de que pertenecían a ambientes diversos, realizaron una agrupación de las piezas basándose en las características técnicas de los morteros y en el repertorio ornamental. Según estos criterios, diferenciaron seis conjuntos, de los cuales vamos a focalizar nuestra atención en el segundo de los conjuntos que dichos autores estudiaron⁷.

4.1. El conjunto ARC.2.3.1.2

A continuación, vamos acometer el estudio y la posible reinterpretación de uno de los fragmentos del conjunto ARC.2.3.1.2., si bien tendremos en cuenta las restantes piezas pictóricas para situar a aquel en su contexto. Así pues, describiremos los fragmentos, nos acercaremos sucintamente a sus características técnicas, para luego acometer el estudio estilístico e iconológico.

4.1.1. Apreciaciones técnicas

Se trata de un conjunto pictórico de apenas tres fragmentos formados por tres capas de mortero cuyo grosor va disminuyendo desde la tercera capa, con 2,7 cm, pasando por la segunda de 1 cm, hasta llegar hasta la inmediatamente anterior a la capa pictórica de 0,3 cm. Este mortero está compuesto de cal –elemento único en la primera capa- arena y corpúsculos de calcita. Se ha comprobado la existencia de granos de carbón en la tercera capa lo que hace que esta adquiera una tonalidad grisácea. Este último material pudo añadirse para sumar a la composición propiedades aislantes, ya que el carbón vegetal es un material poroso, por lo que, como la cerámica, también se solía añadir a los morteros de los conjuntos que iban a estar expuestos a cambios de temperatura o a ambientes húmedos, para proteger así la capa pictórica (Íñiguez, 2015: 186). Suponemos una técnica al fresco para los colores de fondo, amarillo, negro, rojo, y beige, y una aplicación con el enlucido ya seco

7. Conjunto 2 según C. Guiral y A. Mostalac (1992); Conjunto ARC.2.3.1.2. según L. Íñiguez (Íñiguez, 2016).

para los colores correspondientes a los pequeños ornamentos pintados de amarillo, blanco y marrón. Como particularidad a estas apreciaciones técnicas hemos de decir que uno de los fragmentos se presenta en ángulo lo que indica la presencia de un vano.

4.1.2. Descripción (Figura 5)

El fragmento más interesante representa una figura masculina de la que se conserva una pierna recta, que parece aguantar el peso de la posición forzada del personaje, y que por la curvatura del pie y del dedo pulgar, creemos que es la izquierda (Fig.3). La pierna derecha seguramente se encontraba bastante retrasada respecto a la otra, ya que en la superficie pintada queda espacio suficiente y no aparecen restos de la misma. Por lo demás, no parece que lleve vestimenta alguna. También contamos con el brazo derecho, adelantado y estirado que sujeta, y oculta en parte, un objeto circular o semiesférico. Seguramente, la cabeza y el tronco se hallarían inclinados hacia delante. Se representa sobre un fondo verdoso con una banda negra que posiblemente enmarque la escena.

Otra de las piezas parece formar parte de un interpanel ya que representa parte de un candelabro vegetal. Se sitúa sobre un fondo negro y está enmarcado por una banda roja flanqueada por filetes blancos. Esto da paso a una superficie amarilla que, se supone, pertenece a uno de los paneles medios. Del candelabro vemos el vástago central rodeado por un cáliz del que nacen dos tallos, uno de ellos enrollado sobre sí mismo y otro en situación ascendente. En color verde y en la parte superior, encontramos un elemento decorativo indefinido (Fig. 4).

El tercero de los fragmentos se corresponde con un motivo vegetal amarillo formado por un tallo muy fino del que salen, a ambos lados y de forma simétrica, hojas espatuladas, las cuales alternan con rosetas formadas por ocho puntos. A continuación encontramos un filete blanco al que le sigue un campo negro que se presenta en ángulo saliente (Fig. 5).

4.1.3. Estudio iconológico: ¿Un discóbolo?

El análisis de la pieza que presenta dos extremidades de una figura masculina, justifica el presente estudio (Fig. 3). A juzgar por el filete marrón que parece encuadrarla, puede formar parte de un pequeño cuadrado, que quizás decoraba el interior de uno de los paneles anchos de la zona media. Fue interpretada por el marqués de Cerralbo –seguramente tras observar que las piernas del personaje estaban desnudas y portaba un objeto circular- como un discóbolo⁸ (Aguir-

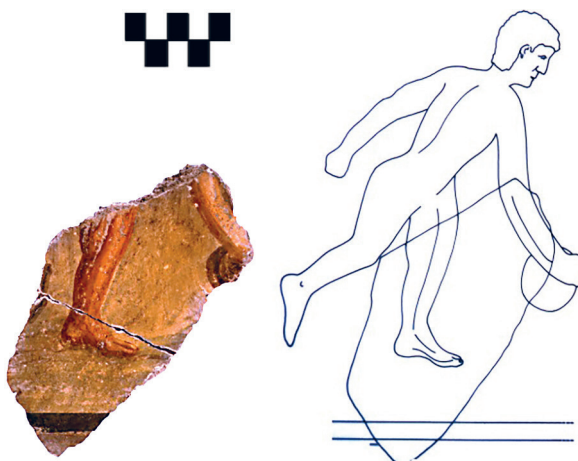


Figura 3. Figura masculina procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (a partir de la foto y el dibujo de A. Mostalac).



Figura 4. Candelabro vegetal procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (Foto de A. Mostalac).

lera y Gamboa, 1909:116). Por la posición del brazo de la figura, M. Beltrán (1987: 30) argumenta que tal identificación puede ser acertada aunque, según el autor, no tendría paralelos en pintura romana, afirmación que conviene matizar (*infra*).

Por nuestra parte, pensamos que la cuestión es mucho más compleja y se deben analizar aspectos más allá de la posición de la extremidad superior derecha. El lanzamiento del disco, al contrario que otras disciplinas deportivas en Grecia, no tenía un origen militar. Aparece por vez primera en algunos pasajes de los poemas homéricos; de especial relevancia son los que narran cómo Ulises consigue la victoria en los juegos atléticos promovidos por los feacios al lanzar un disco de piedra más pesado y ancho que todos los de sus contrincantes (Homero, *Odisea*, VIII, 186 y ss.), o

8. Nombre con el que se conocía tanto a un ejercicio que consistía en lanzar tan lejos como se pudiera un

disco, como al atleta que lo arrojaba (Saglio, 1877-1919: 277).



Figura 5. Fragmento en ángulo con motivo vegetal procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (Foto de A. Mostalac).

la competición, con este juego como protagonista, que tuvo lugar en los juegos fúnebres en honor de Patroclo (Homero, *Iliada*, XXIII, 429 y ss.).

Tal y como se nos narra en dichos pasajes, en tiempos heroicos el disco era de piedra o de hierro fundido. En época histórica parecen estar realizados constantemente de bronce. Formados por dos partes convexas, el tamaño y peso de los discos iba variando de acuerdo con los lugares y las épocas, pero también por la edad y la condición física de quienes procedían a su lanzamiento. A veces podían estar decorados con figuras ligeramente trazadas –sobre todo en los discos votivos– o con simples meandros, cruces y círculos concéntricos (Saglio, 1877-1919: 277-288; García, 1992: 277).

Varios especialistas, basándose en los confusos testimonios aportados por autores clásicos como Filóstrato⁹, y tras el análisis de algunas esculturas tales

como las copias del famoso Discóbolo de Mirón y otras conservadas en los Museos Vaticanos y en el Museo de Nápoles (Saglio, 1877-1919: 278; García, 1992: 284-286), han tratado de reconstruir, no sin ciertas dudas, la técnica de lanzamiento, lo cual nos puede ayudar a entender en qué fase de tal acción, supuestamente, se encuentra la figura que estamos analizando. En un primer momento, el atleta tomaría posición, portando el disco en la mano izquierda –la contraria a la que luego lanzará el objeto– y retrasando el pie izquierdo que luego será el encargado de soportar el movimiento de la mano derecha. Posteriormente, flexionaría las rodillas y elevaría el brazo derecho hacia atrás con un movimiento rotatorio, con la mano izquierda sirviendo de sostén (Fig. 6), volviendo la cabeza hacia la mano que porta el disco. Ese es el último momento en el que la pierna izquierda todavía está en reposo; a continuación y gracias a la torsión del tronco, pasará a soportar el peso del movimiento y el impulso del lanzamiento¹⁰, que se produciría tras una vigorosa aceleración del objeto de atrás hacia delante.

En lo que respecta a nuestra figura, si representa alguna de las fases del movimiento que hemos descrito, sin duda es la ocurrida en el momento justo anterior al lanzamiento, cuando el pie izquierdo ha recibido ya el peso, el cuerpo ha realizado la torsión y la mano derecha va a soltar el disco. El único problema que hallamos para tal interpretación es que la mano, y el objeto en sí, se hallan en un nivel muy por debajo al que deberían estar, ya que un lanzamiento que viene desde la parte anterior del cuerpo no puede descender tanto, pues perdería parte de la inercia del impulso. Pudiera deberse a una mala concepción del artesano encargado de realizar esta pintura, por lo que no podemos basarnos sólo en este hecho para interpretar la figura. También cabría otra posibilidad, que no se esté representando al atleta en el momento del lanzamiento, sino en una actitud más distendida –tal y como ocurre con el discóbolo de la Villa di Arianna en Stabia (Bragantini *et al.*, 2009: 450, fig. 239), donde la figura “guarda” el objeto entre la mano y parte derecha el cuerpo– en el momento de coger el disco, por ejemplo. Sin embargo, al no haber encontrado ningún paralelo de la posición que supuestamente adopta nuestra figura¹¹, debemos apuntar otra posible interpretación, que analizaremos posteriormente.

9. Según Filóstrato (*Descripciones de cuadros* I, 24, 2), para realizar el lanzamiento de disco: “La pierna derecha debe estar inclinada hacia delante, mientras que la otra en el aire, como es menester para el lanzamiento así dar apoyo a la derecha. En cuanto a la posición del hombre que sostiene el disco es la siguiente: con la cabeza ladeada hacia la derecha, debe inclinarse tanto hacia ese lado como para ver claramente su costado, y lanzar el disco como si lo arrastrara apoyándose para ello en todo su lado derecho.” (Trad. C. García).

10. En la actualidad, el lanzamiento va precedido de una serie de giros completos, lo que no sabemos con seguridad si ocurría también en la Antigüedad o si se trataba tan solo de giros parciales (García, 1992: 285).

11. Es cierto que el nivel que presentan la mano y el disco de la figura 6 se asemeja a la que observamos en nuestro fragmento pictórico. Sin embargo, hemos desechado que adopte la misma posición ya que, en tal caso, debería visualizarse la pierna derecha.



Figura 6. Imagen de la copa del pintor Onésimo conservada en el Museum of Fine Arts de Boston (500-180 a.C.) en la que se muestra a un discóbolo en la fase inmediatamente anterior al lanzamiento del disco (García, 1992).

Por el momento, tomando como cierta la hipótesis de que nos hallamos ante un discóbolo, planteamos a continuación tres posibilidades para la escena en la que se halla. En primer lugar, no sería extraño que estuviera acompañado de otras figuras realizando ejercicios físicos o gimnásticos. Después de todo, el lanzamiento de disco formaba parte del pentatlón, competición atlética que en Grecia se llevaba a cabo en los Juegos Olímpicos y en los Juegos Panhelénicos. Consistía de cinco pruebas, la carrera, la lucha, el salto de longitud, el lanzamiento de jabalina, y el lanzamiento de disco, considerada esta última la más relajada de todas (Leblanc, 1995: 250)¹². La mayoría de paralelos en los que encontramos un personaje portando o lanzando un disco, parecen confirmarlo. Por ejemplo, en la decoración de palestra de las termas de Sarno (VIII 2, 18-20) en Pompeya, datada en el IV estilo, se hallaban presentes dos atletas con estríglis, un discóbolo y otros personajes enfrentados en lucha (Gallo, 1991, 41-42). Otro caso, del mismo periodo, se localiza en el *caldarium* de las termas privadas de la

Casa del Menandro (I 10, 4), donde, entre púgiles y corredores, encontramos un personaje lanzando un disco (Ling, 2005: 92, fig. 84).

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que es en las estancias termales —o lugares directamente relacionados con ellas— donde hallamos un mayor número de escenas con representación de ejercicios gimnásticos. M. Le Gay (1983: 266, nota 6), llega a afirmar que es en este espacio donde casi únicamente podemos encontrar representaciones de atletas, aunque varios paralelos a los que hacemos alusión en este estudio, parecen indicar que dicha temática se extiende también a otro tipo de ambientes. En cualquier caso, es cierto que en los baños es donde parece tener más popularidad. En definitiva, eran un lugar de relajación tras los ejercicios practicados en el anfiteatro y la palestra (Maiuri, 1958: 159-162). Así, a los casos citados en el párrafo anterior, habría que añadir ejemplos que, aunque no siempre presentan un personaje ejercitando el lanzamiento de disco, sí muestran a otros deportistas que no hacen sino probar la popularidad de esta temática en la decoración de los espacios con la citada funcionalidad. Es el caso de las termas de Stabia donde hallamos parejas de luchadores en el centro de los paneles decorativos de IV estilo (De Vos, 1979: 84-85, fig. 26). El mundo provincial, aunque los casos constatados sean menores y más tardíos¹³, también se sumó a esta tendencia. En el siglo III d.C. se fechan los dos principales ejemplos que traemos a colación, el precedente de las *Thermes des Lutteurs* en Saint-Romain-en-Gal, donde a las megalografías de púgiles, corredores y árbitros se suma, además, la presencia de dos lanzadores de disco (Leblanc, 1995: 247, fig. 16); y el de la Villa romana de Bazalote en Albacete, en la cual también hallamos figuras de gran tamaño, una vez más de luchadores, púgiles y árbitros, entre otras (Fernández, 2002-2003: fig. 30).

Por otra parte, también debemos señalar que es el mosaico el soporte que nos ofrece un mayor número de representaciones atléticas, las cuales sobre todo

12. En Grecia, generalmente, la práctica del deporte tenía consideración positiva ya que contribuía no sólo a la salud física del hombre sino también a su educación intelectual y moral; de hecho era fundamental su presencia en el sistema educativo. En Roma, sin embargo, el deporte practicado a la manera griega —exceptuando los combates pugilísticos de los que luego hablaremos y las carreras de carros, competiciones ambas que gozaron de mucha popularidad— no caló profundamente. Sí es cierto que en la parte oriental del Imperio tuvo mayor aceptación; sin embargo, en la zona occidental la visión hacia este tipo de prácticas fue más negativa. Los entrenamientos atléticos se veían inútiles para una instrucción militar —a la que sí se le daba verdadera importancia en Roma— incluso incompatibles con las necesidades de la guerra. Por otra parte, se concebía al deporte como

una “escuela de vicios”, sobre todo para aquellos jóvenes fácilmente influenciados por la “relajación”, el “ocio” e incluso la corrupción de gimnasios y palestras. Esta visión sin duda estuvo influenciada por la asociación que se hacía de algunas prácticas griegas con ciertos aspectos que ofendían a la tradición moral romana como la desnudez tan propia del deporte griego, la homosexualidad y la pederastia —documentada desde época arcaica griega en los lugares donde se practicaba atletismo— (García, 2004: 105-113). Dicho esto, hemos de decir que aunque en el Occidente romano hubo preferencia por los *ludi circenses* y los espectáculos del anfiteatro, los “Juegos Griegos” llegaron a celebrarse con cierta frecuencia e incluso, en algunos lugares, lograron consolidarse.

13. Ver nota 20

están datadas en los siglos III y IV d.C. A este respecto, destacamos ahora sí, por la presencia en todos ellos de discóbolos tanto en reposo como en posición de lanzamiento: el mosaico procedente de las termas de Caracalla, posteriormente transferido a Letrán, el de la estancia 24 Villa romana del Casale en Piazza Armerina (Torelli, 1984: 149, fig. 4), el de la Villa Lancellotti de *Tusculum* (Blake, 1936: lám. 38.1) (Fig. 9)¹⁴, o el mosaico del *apodyterium* al lado de la palestra de las termas de Porta Marina en Ostia, en este caso fechado en el siglo II d.C. (Newby, 2002: 189-192, fig. 5). El mundo provincial tampoco fue ajeno a esta temática para sus mosaicos. Paradigmático es el de Vienne del primer cuarto del siglo III d.C. (Lancha, 1980: 82); aunque quizás el documento iconográfico más completo en este sentido es el mosaico hallado en Batten Zamour, cerca de la antigua Capsa, ya del siglo IV d.C. (Khanoussi, 1988: 548, fig. 5).

Más extraño sería que el discóbolo formara parte de la escena mitológica de un cuadro. Además de los episodios protagonizados por Ulises y Aquiles vinculados a competiciones deportivas, citados más arriba, en la mitología griega, la presencia del disco suele estar relacionada con accidentes y muertes. Por ejemplo, el que ocurre cuando al arrojarlo Apolo, mata fortuitamente a su amante Jacinto (Apolodoro, *Biblioteca*, III 10, 3)¹⁵, o cuando Perseo lanza dicho objeto provocando un fatal desenlace al impactar éste en su abuelo Acrisio (Apolodoro, *Biblioteca*, II 2, 1 y 4, 4)¹⁶. La imagen que presentamos podría hacer referencia a alguno de estos episodios aunque no hemos encontrado paralelos en soportes decorativos habitacionales.

Por último, podría tratarse de un discóbolo aislado. No resultaría un *unicum*, de hecho, volvemos a traer a colación el ejemplo conservado en el Museo de Nápoles y procedente de la Villa de Arianna en Stabia (*supra*). Pero también es cierto que cuando se decide seleccionar alguna práctica deportiva para representarla de manera individualizada, se recurre a la lucha¹⁷; disciplina que sí solía celebrarse por separado mientras que el resto, generalmente, se ejecutaban dentro del contexto del pentatlón (García, 1992: 310)¹⁸. No es

extraño que la lucha en concreto se promocionara especialmente, pues el coste de la organización de los *certamina pugilum* era relativamente barato en comparación con la popularidad que obtenía el encargado de llevarlos a cabo ya que, tal y como demuestra la epigrafía (Pina, 2007: 149)¹⁹, se trataba de una competición especialmente apreciada por el pueblo. La iconografía y en concreto la decoración habitacional también parece corroborar este hecho. Contamos con numerosísimos ejemplos de parejas de púgiles representados de forma aislada en varios soportes. En pintura mural, además del ya tratado ejemplo de las termas de Stabia (*supra*), podemos citar el caso del atrio de la Villa de San Marco, decorado con dos púgiles y amorcillos (Camardo *et al.*, 1989, figs. 50-51), o el de la pintura hallada en la Villa de Silin en Libia (Pina, 2007: 151, figs. 2 y 3), primer caso con varios luchadores en una misma escena. Este fenómeno también se extiende a otros soportes habitualmente utilizados para ornar estancias; en estuco están realizados los dos púgiles que la bóveda del *caldarium* de la Villa de Petraró (Camardo *et al.*, 1989: 88, fig. 110-111). Evidentemente, siguiendo la tendencia apuntada más arriba, también es en mosaico donde los ejemplos son más numerosos. En la misma Villa de Silin se halló en el *frigidarium* de las termas anexas, un mosaico con una escena de pugilato datado a finales del siglo II d.C. (Al Mahjub, 1983: 306; Neira, e.p.). En Ostia, entre otros, hallamos el importante ejemplo datado en el siglo III d.C., procedente de la *Insula* de Alejandro y Helix (Newby, 2002: 192-193, fig. 6), donde hallamos dos luchadores con estos nombres sobre ellos. De *Hispania* provienen dos ejemplos en este sentido: el mosaico de *Augusta Emerita* del siglo II d.C. –posiblemente perteneciente a un edificio termal– donde luchan dos púgiles, aunque uno está ya caído en tierra; y el procedente de Herrera (Sevilla), también del siglo II d.C. o comienzos del siguiente, en el cual un árbitro se viene a sumar a la escena de los atletas (Blázquez, 2002: 18-19, figs. 19 y 20). Traemos a colación también el mosaico de Acheloos en Salzburgo (*supra*), de mediados del siglo III o comienzos

14. En la figura 9 se puede observar al discóbolo en la zona central superior.

15. Para conocer otros autores clásicos que hacen referencia al pasaje mitológico, véase Grimal, 1986: 265-266.

16. Para conocer otros autores clásicos que hacen referencia al pasaje mitológico, véase Grimal, 1986: 5-6.

17. Conviene destacar que aunque aquí tratemos las actividades de lucha y pugilato conjuntamente en la búsqueda de ejemplos para ilustrar de lo que hablamos, es cierto que existen diferencias entre ambas. A este respecto, para el caso concreto de la *Hispania* romana remitimos al interesante análisis de A. y D. Ceballos (2009b): 62-68. Además, nos ofrecen la explicación del *pancratium*, una tercera modalidad entre las dos anteriores.

18. El lanzamiento de disco como prueba individual existió pero en festivales menores, como ha demostrado el disco de bronce del siglo VI a.C., conservado actualmente en el Museo Británico, donde el oferente da gracias a la divinidad por su victoria; o más importante, el procedente de la ciudad de Olbia fechado en el siglo III d.C., de similares características, que prueba que el lanzamiento de disco se mantuvo como disciplina autónoma, en este tipo de juegos de menor importancia, hasta época de Diocleciano (García, 1992: 273).

19. En un epígrafe procedente de Maragui Sara (CIL VIII 11998), datado entre los siglos II y III d.C., los combates de lucha se equiparan a las carreras de carros y los espectáculos teatrales, competiciones y actos tradicionalmente de mayor consideración.

del IV d.C., o el mosaico procedente de *Aquincum* en Budapest (Bouley, 1994: 89, fig. 11), de periodo Severiano, donde también aparecen púgiles. Sin embargo, para hallar numerosas escenas de este tipo, hemos de acudir a la zona de Túnez donde, entre otros ejemplos, encontramos el mosaico de *Thaenae* (la actual Henchir Thina), con una pareja de luchadores en dos niveles; el procedente de la llamada Casa del Laberinto de *Thuburbo Majus*, con dos púgiles (Fradier, 1986: 133), el mosaico de Útica de la “Casa de los Luchadores” (Ben Abed-Ben Khader, 2003: fig. 223), o los dos paneles descubiertos en el *tepidarium* de las termas de Gightis (Fradier, 1986: 128); datados todos ellos entre el siglo II y el siglo III d.C.

Haciendo un inciso, llama la atención el número de ocasiones en las que hacemos alusión, en el presente estudio, a mosaicos procedentes del norte de África. Se trata de un fenómeno nada casual ya que, dejando al margen el Oriente romano, este fue el territorio del Imperio²⁰ donde más caló el “espíritu agonístico” tan propio de la cultura greco-helenística (Pina, 2007: 144). Efectivamente, en el norte de África fue habitual la organización de competiciones deportivas incluso en núcleos pequeños, cercanos a Cartago, a juzgar por los restos epigráficos hallados²¹, seguramente con el deseo de emular a las grandes ciudades. No debemos olvidar que, sobre todo durante los siglos II y III d.C., era habitual la celebración de concursos agonísticos en este territorio, destacando los de Cartago, Cesarea y Útica, de carácter anual y universal, y financiados por las propias ciudades, los cuales se diferenciaban, lógicamente, de los organizados, tanto de carácter global como específico -*certamen pugilum*-, en localidades cercanas pero más modestas, y financiados por los aristócratas locales gracias a los intereses obtenidos de un legado económico (Khanoussi, 1994: 63).

Tampoco parece casual que la mayoría de los ejemplos que traemos a colación se fechen a partir del siglo II d.C. Durante la República no hubo especial interés por parte de Roma en las competiciones atléticas importadas de Grecia, fenómeno sin duda influenciado por la visión negativa que existía hacia estas prácticas²². En época imperial -exceptuando a Augusto y Nerón, emperadores filo helenos con los que el atletismo adquirió cierta importancia debido a la promoción de la que gozó gracias a algunas de las acciones y medidas llevadas a cabo por estos emperadores (Suetonio, *Augusto*, 45; *Nerón*, 24)- el verdadero auge del deporte griego en Roma se produjo a partir de finales del siglo I d.C. Fue Domiciano quien consiguió que por fin unos *certamina Graeca* se consolidaran en Roma y se celebraran periódicamente; pero sobre todo, debemos hacer referencia a la dinastía Antonina, que protegió a las asociaciones de atletas e incluso fundó nuevas competiciones. De esta manera, si bien es cierto que estas competiciones “a la manera griega” no llegaron a equipararse a otros espectáculos, sí se consiguió al menos a partir de entonces y hasta el auge del cristianismo -que por razones ideológicas se oponía por lo general a las prácticas deportivas griegas- cierta aceptación social (García, 2004).

Volviendo al fragmento pictórico que nos ocupa, como hemos apuntado más arriba, queremos aportar con en el presente estudio una nueva interpretación. Consideramos que la figura masculina podría estar representando una de las fases de la disciplina deportiva del salto -la cual tampoco solía ser independiente²³, sino que también formaba parte del pentatlón- y portaría en su mano una pesa de salto de forma semiesférica alargada (Fig. 7.1).

Sabemos que el salto en Grecia se realizaba con una pesa en cada mano o “halter”. Los atletas ejecutaban su movimiento acompañados de música de

20. Es cierto que en el Occidente del Imperio resulta extraña la presencia de estadios, a diferencia de lo que ocurre en la parte oriental, lo que podría indicar que, efectivamente, en Occidente no llegó a tener importancia la celebración de las competiciones que solían tener a este tipo de construcción monumental como escenario habitual. Hay que tener en cuenta que Roma adoptó de los etruscos su concepción de las pruebas atléticas como espectáculo y, posteriormente y de forma puntual, la agonística de los concursos griegos. Por eso en el Occidente latino este tipo de pruebas se celebraban generalmente dentro de los espectáculos del circo (Ceballos, 2009a: 13). Bien es cierto que, sin llegar al éxito que tuvieron en el Mediterráneo oriental, los restos iconográficos -que tratamos a lo largo de este escrito- pero también los epigráficos hallados en la *Galia*, en *Hispania* y, sobre todo, en el norte de África vienen a demostrar que el gusto por las competiciones deportivas no era ajeno a los provinciales (Pina, 2007).

21. Citaremos como ejemplo paradigmático el epigrafe del siglo III d.C. procedente de la *civitas Goritiana* (CIL VIII 12421), que no hace sino demostrar la instauración perma-

nente de juegos gimnásticos en la ciudad a cargo de un evergeta: este notable local de nombre *P(ublius) Ligarius Potitus*, creó en su ciudad natal un concurso de juegos atléticos y de pugilato para festejar cada año el aniversario de su nacimiento (Khanoussi, 1994: 63). Véase una relación de los epígrafes concernientes a esta temática hallados en *Galia*, *Hispania* y, sobre todo, en el norte de África, con bibliografía suplementaria en F. Pina (2007: 144-146).

22. Ver nota 12.

23. No obstante, existen algunos testimonios que documentan la celebración de esta prueba por separado. Adquieren especial importancia dos inscripciones votivas de Eleusis, datadas a finales del siglo VII o principios del siglo VI a.C., en las que el oferente agradece a la divinidad haberle permitido ser el ganador en la prueba del salto (Patrucco, 1972: 66-67, fig. 5). También está documentado en el plano mítico; es Filóstrato (*Gimnástico* 3), quien nos dice que “antes de los tiempos de Jasón y Peleo, salto y lanzamiento de disco tenían, cada uno, premio propio, así como el lanzamiento de jabalina.” (Trad. F. Maestre).



Figura 7.1. Haltera de forma semiesférica alargada con hueco para asirla conservada en el Museo de Olimpia (García, 1992).



Figura 7.2. Haltera con forma de "C" conservada en el British Museum (Gardiner, 1904).

flauta, tal y como nos muestra Filóstrato²⁴. Sin embargo, la gran diferencia existente entre la práctica de la prueba en la Antigüedad y su ejecución en la actualidad, unida a la multitud de testimonios arqueológicos y referencias literarias que ilustran la manera de saltar pero que se contradicen entre sí, nos impiden hacer una reconstrucción segura de las fases que tenía esta disciplina (García, 1992: 259).

Las pesas de las que nos habla Filóstrato -entre otros autores tales como Pausanias, *Descripción de Grecia* V, 26, 3; Marcial, *Epigramas* 7.67 y 14.49; y Juvenal, *Sátiras* VI, 421- habitualmente representadas en pintura vascular, eran de piedra o metal, sobre todo de plomo. Tenían forma de "C" (Fig. 7.2), la mayor parte de las veces, aunque también podían ser semiesféricas alargadas, con una cavidad por donde asirlas (Fig. 7.1); sin bien en época imperial se hicieron frecuentes la halteras de forma cilíndrica (García, 1992: 260). Por los ejemplares que se han conservado, debían de pesar unos 5 kg y se utilizaban como preparación a cualquier tipo de ejercicio que necesitara desarrollo muscular en los brazos, el tórax y la espalda. Sin embargo, es necesario apuntar que su levantamiento no constituía competición alguna; sólo formaban parte de una prueba atlética, la del salto, como instrumento accesorio²⁵.

En cuanto a la manera de ejecutar la prueba (Legrand, 1877-1919; Patrucco, 1972; García, 1992), los atletas iniciaban el salto en terreno duro, sobre una placa de madera o piedra, extendiendo los brazos hacia delante, llevándolos hacia atrás cuando caían - en un foso excavado y ablandado-. En este proceso se ayudaban de las halteras para alcanzar mayor distan-

cia en el salto y para facilitar la caída (Fig. 8), pues se evitaba con ellas caer de espaldas, hecho que invalidaba el salto²⁶. La música de la flauta seguramente aportaba un soporte para llevar un ritmo adecuado en los movimientos (García, 1992: 261), aunque posiblemente también ayudara a crear el ambiente estético, artístico y armónico que acompañaba a las actividades deportivas griegas (Patrucco, 1972: 68).

Ahora bien, como hemos apuntado, existen varios enigmas en cuanto a la descripción más concreta cada una de las fases que componían el salto. Los especialistas no se ponen de acuerdo en si había una carrera previa y por tanto los atletas batían con una sola pierna o si iniciaban el salto en estático y, en consecuencia, se ejecutaba con las dos piernas juntas (Fig. 8). Tampoco conocemos si se trataba de un salto simple o múltiple, cuestión que se ha planteado tras el análisis de dos textos que nos transmiten la distancia alcanzada en una la prueba por saltadores griegos²⁷.

Ni los textos literarios ni la pintura vascular nos ofrecen una solución a la primera cuestión. En algunas ocasiones podemos encontrar escenas donde se aprecia un atleta, corriendo, haciendo uso de las halteras, lo que podría estar haciendo referencia, efectivamente, a esa carrera previa al salto. Sin embargo, en otras ocasiones hallamos una figura con los pies juntos y los brazos inclinados hacia delante, posiblemente también representando ese momento previo al salto; aunque quizás este tipo de escenas hagan referencia a ese entrenamiento previo que necesariamente había que realizar para un aprendizaje técnico correcto del manejo de las halteras (Jüthner *apud* García, 1992: 265). En cualquier caso y pese a haber más testimo-

24. En este caso Filóstrato (*Gimástico* 55), nos ilustra de forma clara las características de la prueba del salto: "Las pesas son un instrumento que se usa en el pentatlón y se inventó para el salto, de donde les viene el nombre. La normativa considera que el salto es la prueba más difícil en la competición del pentatlón. Por ello el saltador acostumbra a estar atento al sonido de la flauta y adquiere agilidad con las pesas, ya que son una guía segura para las manos, un punto de apoyo sólido y una buena referencia de la distancia hasta el suelo. La normativa demuestra cuán útil es este instrumento, puesto que no está permitido medir el salto si la huella del pie no es lo suficientemente visible." (Trad. F. Maestre)

25. F. Maestre en nota 101 a su traducción de Filóstrato, *Gimnástico*.

26. El salto también se consideraba nulo si en el momento de saltar se traspasaba el límite de la placa de madera o piedra, o si en el aterrizaje -tal y como nos informa Filóstrato (*supra*)- el saltador no había conseguido dejar una huella suficientemente nítida (García, 1992: 260).

27. El primer texto es el catálogo de vencedores olímpicos de Julio Africano y el segundo, un epigrama recogido en la *Antología Palatina*. Ambos muestran distancias inalcanzables -16,66 m y 17,62 m respectivamente- si fueran realizadas con un solo salto (Legrand, 1877-1919:1055-1056).



Figura 8. Cerámica de figuras negras en la que se muestra un atleta en la fase final del salto (García, 1992).

nios iconográficos que permitan situarse a favor de la existencia de una carrera previa, lo cierto es que las halteras sólo sirven de ayuda para alcanzar mayor distancia en el salto si este se inicia en posición estática, si bien hay que apuntar que desconocemos en gran medida la técnica griega, por lo que este argumento no es definitivo (García, 1992: 266).

El que la prueba consistía en un único salto –batida, elevación y caída- o este era múltiple, es una cuestión está relacionada directamente con la anterior, pues para realizar un salto en varias veces, el atleta debería haber comenzado con una carrera previa y batir el primer salto con una sola pierna –como sucede actualmente con el moderno triple salto-. Nuevamente, los testimonios artísticos, arqueológicos y literarios²⁸ no son del todo claros en este sentido. Por nuestra parte y pese a que ninguna pintura vascular muestra a saltadores en actitudes que permitan reconstruir un salto múltiple, es cierto que existe una escena en el Mosaico de la Villa Lancellotti de *Tusculum* (Blake,

1936: lam. 38.1) (Fig. 9) donde el atleta está ejecutando el salto a través de una gran zancada y con los brazos hacia delante y en paralelo, lo cual no concuerdan ni con una carrera previa ni con un salto simple. El movimiento que presenta, de hecho, se aviene perfectamente con un salto intermedio entre la batida y la caída. Bien es cierto que si apostamos por esta hipótesis seguimos sin comprender de qué forma las halteras facilitarían todo el proceso. Por tanto, estamos de acuerdo con F. García (1992: 271) cuando afirma que es imposible decantarse por una opción u otra, ya sea cuando hablamos de la realización del salto en sí, o de la fase precedente. El salto como competición deportiva sigue siendo un enigma y quizás debiéramos admitir la existencia de varias modalidades.

Volviendo a nuestra pieza pictórica y suponiendo ahora que se tratara de un atleta saltando, cabe preguntarnos qué fase de dicho salto estaría representando. Debemos apuntar que no hemos hallado en pintura mural, por el momento, ningún personaje que

28. Por ejemplo, Aristóteles (*Marcha de los animales* 2, 15) nos dice que “los pentatletas saltaban más con contrapesos que sin ellos” (Trad. A. Miguel). Parece este un argumento a favor de la existencia del salto simple donde el uso de las halteras adquiriría todo su sentido, ya que, tal y como lo entendemos hoy en día –teniendo en cuenta siempre, como hemos dicho, que no conocemos totalmente las técnicas de ejecución del deporte en Grecia- en un salto múltiple la inercia adquirida

con el movimiento de las pesas perdería su eficacia. Sin embargo, Temistio, filósofo del siglo IV, en el comentario a la *Física* de Aristóteles, (en *Aristotelis physica paraphrasis*, editit H. Schenkl, Berlín, 1900, p.173), tratando de definir el concepto de sucesivo en el movimiento dice que los que saltan el pentatlón no se mueven sin dejar un intervalo, porque dejan algo de espacio dado que se mueven. Se trata pues de un pasaje que puede servir para justificar la hipótesis del salto múltiple.

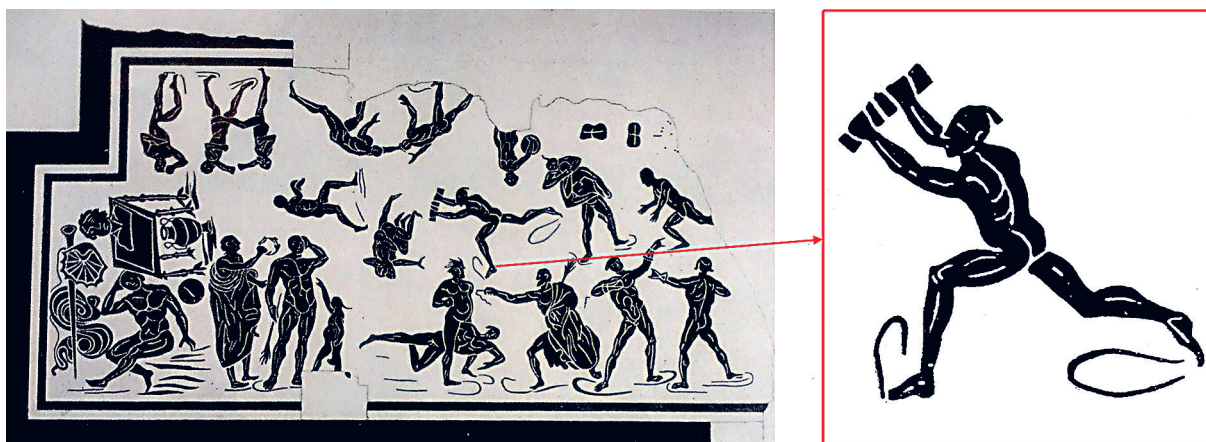


Figura 9. Saltador con halteras en el mosaico de la Villa Lancellotti de *Tusculum* (a partir de Blake, 1936 y Patrucco, 1972).

pueda tomarse como paralelo a nuestra figura. Es nuevamente en el mosaico donde sí encontramos saltadores en distintas fases. En el ya citado caso de Batten Zamour (Khanoussi, 1988: 548, fig. 4) un personaje masculino con halteras se dispone de manera estática y con los pies juntos, quizá comenzando el salto. En el curioso caso del mosaico del *apodyterium* al lado de la palestra de las termas de Porta Marina en Ostia (Newby, 2002: 189-192, fig. 5), el atleta también está parado, pero en este caso no muestra las piernas juntas –como preparado para saltar como en el caso anterior– sino separadas; y a juzgar por la posición de los brazos –uno elevado y el otro relajado– parece estar utilizando las halteras como un instrumento para entrenar, más que como una ayuda para realizar el salto. Recordemos, en este sentido, que también solían ser usadas para este tipo de actividades (*supra*). En posición más dinámica se halla el personaje femenino de la estancia 24 Villa romana del Casale en Piazza Armerina (Torelli, 1984: 149, fig. 4), que también porta estas pesas, y parece estar realizando una ligera carrera. Por último, debemos volver a citar aquí el mosaico de *Tusculum* (Fig. 9), ya que, como hemos dicho, la figura escenifica una gran zancada, apoyando el pie izquierdo, como nuestra figura.

Una vez analizadas las posibles posiciones en las que puede estar el personaje de nuestro fragmento pictórico, presentamos dos posibilidades. La primera, que se hallara realizando una zancada similar a la observada en *Tusculum*, pero con las halteras situadas a un nivel inferior. Si fuera así, entonces quizás podríamos aportar un argumento más a favor del salto múltiple y con carrera previa. Pudiera ser, sin embargo,

que nuestra figura no estuviera saltando, sino que portara las halteras mientras realiza un ejercicio de entrenamiento. La posición no estaría muy alejada de la que presentan las figuras del *Kylix* procedente de Bolonia (Fig. 10)²⁹.

Evidentemente, tampoco sabemos si este supuesto saltador se situaría en la pintura en un cuadrado de forma aislada, como hemos visto que ocurría con el discóbolo procedente de la Villa de Arianna en Stabia (*supra*), o si formaba parte de una escena con más personajes. En este sentido descartamos nuevamente la representación de un pasaje mitológico. Conocemos pocos episodios donde la prueba del salto adquiere importancia. A modo anecdótico citamos el pasaje que nos transmite Higino (*Fábulas* CCLXXIII, 9) donde nos cuenta que los Argonautas celebraron juegos en la Propóntide en honor al rey Cízico, donde hubo competiciones de salto. Evidentemente, se trata de un episodio sin recorrido iconográfico.

Vemos, por tanto, que las posibilidades que ofrece este fragmento son variadas. Además, remite a una figura iconográfica con una cronología muy amplia, por lo que no nos puede ayudar a datar este conjunto.

4.3.2. Estudio estilístico: elementos vegetales

Las piezas que acompañan al fragmento pictórico en el que nos hemos centrado, completando todas ellas un conjunto, no presentan elementos clave cuyo análisis nos aporte, por ejemplo, información cronológica. El candelabro vegetal (Fig. 4) es muy frecuente durante todo el siglo I d.C. En este caso, aparte del cáliz, no sabemos si era totalmente liso o animado con animales u objetos tales como máscaras, pequeños cuadros e instrumentos musicales entre muchos

29. Esta imagen ha sido interpretada de varias formas: mientras que J. Jüthner y R. Patrucco (1972: 87) observan claramente en ella cómo dos atletas realizan ejercicios de entrenamiento, N. Gardiner (1904: 186) y Ph. E. Legrand

(1877-1919: 1055), visualizan la fase final del salto, aquella en la que el atleta ha descendido ya y se inclina retrasando y elevando ligeramente el pie izquierdo por la inercia del salto.

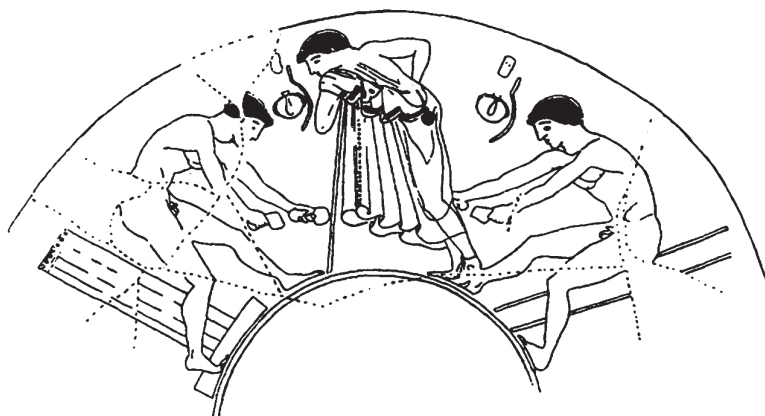


Figura 10. Kylix procedente de Bolonia en la que dos atletas realizan ejercicios de entrenamiento ayudándose de las halteras (Gardiner, 1904).

otros. Los paralelos son innumerables tanto en Italia como en las provincias –donde adquieren especial importancia y profusión a partir de mediados de la citada centuria-. En cuanto al tallo fino con hojas espaluladas (Fig. 5), es otro de los elementos vegetales que abundan en las paredes romanas. No se presta, pues, a un análisis estilístico propiamente dicho.

5. Datación

Para el caso concreto de este conjunto, sólo el candelabro vegetal permitió a C. Guiral y A. Mostalac (1992) fecharlo en el siglo I d.C. Tras nuestro análisis, no podemos matizar esta datación. Sabemos que la Casa del Pretorio tuvo un importante dinamismo decorativo, especialmente notable en la segunda mitad del siglo I d.C. Además, exceptuando uno de los conjuntos pictóricos de todos los hallados que se data en el siglo II d.C., todas las pinturas de la vivienda se fecharon claramente en la segunda mitad del siglo I d.C. (Guiral 1991; Guiral y Mostalac, 1992); por tanto no hay razones para pensar que nuestro conjunto no se incluya dentro de la citada cronología.

6. Conclusiones

Muchas son las cuestiones que necesariamente debemos dejar en el terreno de la hipótesis tras haber

analizado el conjunto pictórico procedente de la Casa del Pretorio de *Arcobriga*. Al haberse hallado totalmente descontextualizado, no podemos establecer con seguridad su procedencia, pero sí podemos apuntar que el hecho de haber hallado una capa grisácea en el mortero, propia de las pinturas que iban destinadas a ambientes sometidos a cambios de temperatura –por ejemplo espacios abiertos- puede que nos esté indicando su pertenencia al peristilo de esta *domus*.

Por otra parte, pensamos que el fragmento pictórico en el que nos hemos centrado representa a un deportista. No podemos afirmar con rotundidad si se trata de un discóbolo o de un atleta ejercitando el salto –o simplemente utilizando las halteras para entrenar- pero los paralelos analizados hacen que nos decantemos por la segunda opción, pues la posición sería muy forzada en el caso de que se dispusiera a lanzar en disco.

Posiblemente, el atleta estaba inserto de manera aislada en uno de los cuadros que ornaban los paneles medios. A modo de hipótesis, podemos pensar que en cada uno de estos paneles había un deporte representado.

En cualquier caso, las posibilidades interpretativas son muchas y no hacen sino enriquecer la ya de por sí valiosa pintura mural romana de Hispania.

Bibliografía

Autores clásicos. Ediciones

- APOLODORO: *Biblioteca*. Edición de J. Calderón Felices. Akal. Madrid, 1987.
- ARISTÓTELES: *Partes de los animales; Marcha de los animales; Movimiento de los animales*. Introducciones tradiciones y notas de E. Jiménez Sánchez-Escariche y A. Alonso Miguel. Gredos. Madrid, 2000.
- FILÓSTRATO: *Heroico; Gimnástico; Descripciones de cuadros*. Introducción de C. Miralles; traducción y notas de F. Mestre. Gredos. Madrid, 1996.
- HIGINO: *Fábulas*. Traducción de S. Rubio Fernaz. Ediciones Clásicas. Madrid, 1997)
- HOMERO: *La Iliada*. Prólogo, traducción y notas de O. Martínez García. Alianza Editorial. Madrid, 2010.
- *La Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella. Salvat. Barcelona, 1995.
- JUVENAL: *Sátiras*. Introducción, traducción y notas de M. Balasch. Gredos. Madrid, 1991.
- MARCIAL: *Epigramas*. Introducción de R. Moreno Soldevila; traducción de E. Montero Cartelle. CSIC. Madrid, 2004-2005.
- PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*. Introducción, traducción y notas de M. C. Herrero Ingelmo. Gredos. Madrid, 1996.
- PLINIO: *Historia Natural. Libros III-VI*. Traducción y notas de A. Fontán, I. García Arribas, E. Del Barrio, M. L. Arribas. Gredos. Madrid, 1988.
- PTOLOMEO: *Klaudios Ptolemaios Handbuch der Geographie*. Herausgegeben von A. Stückelberg und G. Grabhoff. Schwabe. Basilea, 2006.
- SUETONIO: *Los Doce Césares*. Traducción y notas de J. Arnal. Iberia. Barcelona, 2000.
- Autores modernos**
- AGUILERA Y GAMBOA, E. (1909): *El alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*. Madrid.
- AL MAHJUB, O. (1983): "I mosaici della villa romana di Silin". En R. Farioli Campanati (ed.): *III Coloquio internazionale sul mosaico antico* (Ravenna, 6-10 settembre 1980). Ravenna.
- ALFÖLDY, G. (2001): "Arcobriga in Hispanien, ein flavisches municipium". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 136, 239-250.
- ANDREU PINTADO, J. (2003): "Incidencia de la municipalización flavia en el Conventus Caesaraugustanus". *Salduie* 3, 163-186.
- BELTRÁN LLORÍS, F. (2000): "Una decisión de Vespasiano". En F. Beltrán; M. Martín-Bueno y F. Pina (dirs.): *Roma en la cuenca media del Ebro*. Zaragoza: 90-93.
- BELTRÁN LLORÍS, M. (2003): "La casa hispanorromana. Modelos". *Bolskan* 20: 13-63.
- BELTRÁN LLORÍS, M. (ed.) (1987): *Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)*. Zaragoza.
- BEN ABED-BEN KHADER, A. (2003): *Image de Pierre: la Tunisie en mosaïque*. Lavaur.
- BLAKE, M. (1936): "Roman mosaics of the second century in Italy". *Memoirs American Academy in Rome* XIII, 67-214
- BLAZQUEZ, J. M. (2002): "La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana". En T. Nogaes Basarrate (ed.): *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*. Mérida.
- BOULEY, E. (1994): "Images d'athètes et de concours athlétiques dans le Norique et les Pannonies". En Ch. Landes (ed.): *Le stade romain et ses spectacles*. Catalogue de l'exposition. Lattes, 77-89.
- BRAGANTINI, I.; SAMPAOLO, V. y SPINA, L. (dirs.) (2009): *La pittura pompeiana*. Napoli.
- CABALLERO CASADO, C. (1998): "Un decálogo para proponer la ubicación de Arcobriga en Monreal de Ariza (Zaragoza)". *El miliario extravagante* 64, 2-5.
- 1999: "Reinterpretación arquitectónica del pretorio de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XVII, 97-113.
- 2003: *La ciudad y la romanización de la Celtiberia*. Zaragoza.
- CAMARDO, D., FERRARA, A. y LONGOBARDI, N. (1989): *Stabiae: le ville*. Castellamare di Stabia.
- CEBALLOS, A. y D. (2009a) "La práctica gimnástica en Hispania romana". *Phoenix* vol. 15 1, 11-25.
- (2009b): "Competiciones de lucha en la Hispania antigua". *Pyrenae* 40 vol. 1, 57-79.
- DE VOS, M. y A. (1979): "Die Wanddekorationen der Stabianer Thermen". En H. Eschbach: *Die Stabianer Thermen in Pompeji. Denkmäler antiker Architektur*. Berlin.
- ESPINOSA CRIADO, N. y MAGALLÓN BOTAYA, M. A. (2012): "Vías de comunicación". En F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*. Zaragoza, 142-188.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2002-2003): "Pintura mural de la villa romana de Balazote (Albacete)". *Lucentum* 21-22, 135-162.
- FRADIER, G. (1986): *Mosaïques romaines de Tunisie*. Tunis.
- GARCÍA ROMERO, F. 1992: *Los juegos olímpicos y el deporte en Grecia*. Sabadell.
- (2004): "El deporte griego en Roma". *Semanas de estudios romanos* vol. XII, 105-123.
- GARDINER, E. N. (1904): "Further Notes on the Greek Jump". *The Journal of Hellenic Studies* vol. 24, 179-194
- GALLO, P. (1991): *Terme e bagni in Pompei antica*. Pompeya.
- GRIMAL, P. (1986): *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. (1991): "Pinturas romanas procedentes de Arcobriga II". *Caesaraugusta* 68, 151-204.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MOSTALAC CARRILLO, A. (1992): "La pintura mural romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)". En J.L. Jimenez Salvador (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 febrero 1989). Valencia, 99-105
- ÍÑIGUEZ BERROZPE, L. (2015): "Análisis de la decoración pictórica exhumada en la habitación 1 de la domus del Antic Portal de Magdalena en Ilerda (Lleida)". *Revista d'Arqueologia de Ponent* 25, 181-191.
- (2016): "La pintura mural romana de ámbito doméstico durante el siglo I D.C. en el Conventus Caesaraugustanus". *Zephyrus* LXXVII: en prensa.
- KHANOUSSE, M. (1988): "Spectaculum, pugilum et gymnasium. Compte rendu d'un spectacle des jeux athlétiques et de pugilat figuré sur une mosaïque de la région de Gafsa". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 132^e année, n° 3, 543-560.
- (1994): "Jeux athlétiques et pugilat en Afrique romaine". En Ch. Landes (ed.): *Le stade romain et ses spectacles*. Catalogue de l'exposition. Lattes, 63-67.
- LANCHA, J. (1980): "Les jeux dans les mosaïques, peintres et sculpture". *Archéologia* 45, 76-82.
- LEBLANC, O. (1995): "Le décor des Latrines del thermes des lutteurs à Saint-Romain-en-Gal (Rhône)". En Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Aix-en-Provence, Narbonne, Chartres, 1990-1991-1992). *Revue Archéologique de Picardie* numero spécial 10. Amiens, 239-263.

- LEGRAND, PH. E. (1877-1919): "Saltus". En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* II.1. Paris, 1054-1056.
- LE GLAY, M. (1983): "Hercule et la Juventus viennoise: à propos de la mosaïque des athlètes vainqueurs". En VV. AA.: *Mosaïque: recueil d'hommages à Henri Stern*. Editions Recherche sur les civilisations. Paris, 265-271.
- LING, R. y L. (2005): *The Insula of the Menander at Pompeii. Volume II: the decorations*. Oxford.
- NEYRA, L.: (e.p.) "A pugilatum scene in the frigidarium's vault mosaic of the baths of the roman villa at Silin (Tripolitania)". En *XII Colloquium of AIEMA* (Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique), (Venice, 11-15 september 2012). Venice: en prensa
- MAIURI, A.(1958): *Ercolano: i nuovi scavi (1927-1958)*. Roma.
- NEWBY, Z. (2002): "Greek athletics as Roman spectacle: the mosaics from Roma and Ostia". *Papers of the British School at Rome* 70, 177-203.
- PATRUCCO, R. 1972: *Lo sport nella Grecia antica*. Firenze.
- PINA POLO, F. (2007): "Los espectáculos agonísticos en el occidente del Imperio romano". *Salduie* 7, 143-156.
- SAGLIO, E. (1877-1919): "Discus". En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* II.1. Paris, 277-280.
- TORELLI, M. (1984): Piazza Armerina: note di iconología. En S. Garrafo (ed.): *La villa romana del Casale di Piazza Armerina*. Atti della IV riunione scientifica della scuola di perfezionamento in Archeologia Classica dell'Università di Catania. Catania, 143-156.
- URIBE AGUDO, P. (2015): *La arquitectura doméstica urbana romana en el valle medio del Ebro (siglos II a.C.-III p.C.)*. Supp. Aquitania. Burdeos.